

CONVERSAZIONE CON ANDREA INGLESE

Intervista a cura di Sabrina Sorvino

Andrea Inglese (1967) è poeta, prosatore, traduttore e saggista. Originario di Milano e da anni residente nei pressi di Parigi, dopo aver insegnato filosofia e storia al liceo e lingua e letteratura italiana all'Università di Paris III, oggi porta la scrittura nelle scuole di architettura di Parigi e Versailles, intrecciandola con altre arti e discipline. La sua voce poetica si afferma con *Prove d'inconsistenza* (1998) e *Inventari* (2001), finalista al Premio Delfini, e si sviluppa in molte direzioni: *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato* (2013), *La grande anitra* (2013), l'autoantologia *Poesie e prose 1998-2016* (2017), fino a *Il rumore è il messaggio* (2023), Premio Pagliarani 2024. Alla poesia affianca la prosa sperimentale, a partire da *Prati* (2007), poi in *Prosa in prosa* (volume collettivo, Le Lettere 2009; Tic Edizioni 2020), fino a *Prati (Extended Version 2025)*, insieme a opere come *Commiato da Andromeda* (2011), *Ollivud* (2018) e *Stralunati* (2022). Ha pubblicato anche i romanzi *Parigi è un desiderio* (2016) e *La vita adulta* (2021). Parallelamente ha animato diverse riviste e spazi culturali, tra cui *Manocometa*, *Allegoria*, *GAMMM* e *Alfabeta2*, ed è tra i fondatori di *Nazione Indiana* e curatore del progetto *Descrizione del mondo*.

Scrivere ai margini per reinventare il centro

Nel suo intervento all'Osservatorio sul romanzo contemporaneo lei ha osservato come il romanzo, nato fin dall'origine come genere ibrido e scandaloso rispetto alle categorie classiche, sia divenuto nel Novecento un vero e proprio laboratorio di sperimentazione formale. Oggi, tuttavia, esso coincide con il genere principe dell'industria editoriale, quello cioè trainante sul piano commerciale, e per questo si presenta, a suo giudizio, «timido» e «prudente». Al contrario, la poesia, marginalizzata perché «vende poco» e non sottoposta al controllo dei «poliziotti delle vendite», diviene un territorio «semi-abbandonato», ma al tempo stesso spazio di libertà e di sperimentazione. Se però tale libertà deriva precisamente da quella condizione di marginalità, non si corre il rischio che l'innovazione formale rimanga confinata in un ambito invisibile, incapace di incidere sulle pratiche letterarie dominanti? In altri termini: la marginalità rappresenta davvero un vantaggio, o piuttosto il prezzo di un'irrelevanza culturale sempre più radicale?

In effetti la questione della «marginalità», dell'essere nel margine, dell'essere fuori dal centro del campo culturale, per quanto mi riguarda è una sorta di maledizione, magari all'inizio puramente subita, ma poi provocata consapevolmente; al tempo stesso è un nodo di riflessione, un tema imprescindibile. Anche se questa marginalità è provocata, non è certo vissuta in modo sereno. Devo però dire che, dopo tanti anni, ed è un'affermazione di ordine personale, l'elemento di sofferenza e frustrazione legato a questa marginalità è quasi del tutto scomparso per me. Non è invece scomparso il conflitto reale che si gioca tra margine e centro.

Innanzitutto: la cosiddetta «innovazione formale», concetto citato nella domanda, è una necessità per alcune persone che scrivono. Forse da giovani, o alle prime armi, si è affascinati soprattutto da ciò che eccede la norma. Le sperimentazioni formali, la storia delle avanguardie e delle neoavanguardie novecentesche hanno un potere di attrazione per certe sensibilità. È stato il mio caso: provenivo da una controcultura punk; dunque, ero particolarmente ricettivo a tutto ciò che sfuggiva al canone, anche in letteratura, quando mi sono affacciato al mondo letterario.

Ma, tornando alla questione, l'innovazione formale si incontra progressivamente, e a essa si risponde nel corso delle esperienze ripetute di scrittura. È un'esigenza che nasce da una lotta su due fronti: da un lato la lingua e le forme letterarie ereditate, dall'altro la lingua ordinaria, la lingua parlata con cui si ha a che fare in vari ambiti dell'esistenza quotidiana e storica.

Perché nasce questo conflitto? Perché si dovrebbe entrare in questo conflitto e muoversi a tastoni in un territorio che è quello dell'innovazione e della sperimentazione, con tutti i rischi che impone? Francis Ponge lo formula con chiarezza riferendosi in particolar modo agli oggetti: sono gli oggetti stessi, nella loro estraneità, che ci chiamano a dire altro. Quello che diciamo attraverso le forme ereditate o la lingua comune non ci soddisfa. Io allargherei la questione: la realtà, così come la sperimentiamo, individualmente e attraverso lo studio, preme contro le forme linguistiche e letterarie ereditate e sfugge loro; ci impone di non poterci stare pacificamente e ci obbliga a rischiare la costruzione di forme nuove.

Il margine è irrilevante? Dipende. Irrilevante rispetto a cosa? Forse rispetto a quelle masse, non enormi peraltro, di lettori che l'editoria cerca di intercettare. Ma quelle masse sono già condizionate diversamente dalla cultura e

dall'ideologia in cui vivono. Noi scrittori possiamo poco di fronte a simili tendenze storiche forti.

Per me, però, il margine dice altro. Oltre all'idea di marginalità, che sottolinea la dimensione depotenziata, di poco potere, il margine dice la questione dell'essere minoranza. Che cosa significa far parte e vivere una visione minoritaria? Questo è il punto essenziale. Non si tratta solo di irrilevanza. Se questa visione si costruisce, è perché già esiste una piccola comunità che permette una tale «costruzione». Esiste già un tessuto di lettori, magari esiguo ma presente; ci sono editori piccoli, ma che fanno i libri, e i libri esistono, vengono diffusi e circolano. Ora il fatto stesso di far esistere una visione di minoranza che si esprime attraverso le forme letterarie è importante. Questa visione, sul piano politico, è antagonista rispetto alle forme dominanti. E questo, per me, è il vero successo: la possibilità, per la minoranza, di esistere e al tempo stesso formulare la propria realtà.

Aggiungo una cosa fondamentale. Prendiamo il caso, anche più semplice, della poesia considerata nel suo insieme, senza entrare nei dettagli. Si dice che non abbia pubblico, ma in realtà il pubblico c'è: i libri esistono, i lettori anche, così come le presentazioni e le letture si fanno, ci sono i gruppi e i siti. Esiste, insomma, una comunità, seppur numericamente limitata. Dal punto di vista capitalistico i numeri sono irrilevanti, ma dal punto di vista della trasmissione culturale sono fondamentali.

La cosa più interessante, per me, è osservare come la forma poetica si sia trasmessa nei secoli senza mai interrompersi. E al genere poetico, riprendo qui un concetto del filosofo Cornelius Castoriadis, corrisponde, lui direbbe, un *tipo antropologico*: cioè chi si serve ancora dei testi poetici per leggere la realtà, per leggere se stesso, per utilizzarli come strumento di comprensione, di autoformazione, di emancipazione. Chi lo fa appartiene a una tipologia di essere umano che potrebbe, un domani, scomparire. Ma la cosa straordinaria è che, finora, questa tipologia è esistita. Perché continui a esistere, non importa quanti siano i lettori in un determinato momento storico: importa che la forma si trasmetta, di generazione in generazione.

In un'intervista dedicata a *Prosa in prosa* (2009), lei ha dichiarato che «il verso ci pare limitante per il lavoro che ci interessa fare», aggiungendo che «per molta parte del secondo Novecento si è parlato di un cammino

della poesia verso la prosa». La sua scelta, tuttavia, non si configura come una tappa transitoria verso la dimensione narrativa, ma come un gesto di rottura rispetto all'eredità del paradigma lirico. Il verso, libero o meno, resta infatti impregnato di una memoria lirica con la quale, in molti casi, lei ha affermato di non avere interesse a misurarsi. La prosa diventa così un territorio indifferenziato, attraversato da un'oralità «inverosimile», non ricondotta a forme di mimesi né psicologica né sociologica. Se però tale prosa non-lirica è ormai adottata da numerosi autori, non vi è il rischio che essa si trasformi a sua volta in una convenzione riconoscibile, in un nuovo codice neutro? Come evitare, in altri termini, che un gesto originariamente di rottura finisca per istituzionalizzarsi in formula?

Innanzitutto, occorre chiarire la mia posizione nei confronti del «paradigma lirico». Non lo ridefinirò qui, perché l'ho già fatto altrove e perché credo che altri autori e critici lo abbiano affrontato in modo esauriente. Ho, tuttavia, una mia idea precisa di quelli che ne costituiscono gli elementi fondamentali.

Mi riconosco pienamente nella citazione da lei riportata: per me il verso, anche libero, porta con sé una «memoria lirica», cioè un atteggiamento, una sorta di postura lirica, che non intendo più abitare. Il rifiuto del verso, o addirittura, come ho detto altre volte, persino il «disgusto del verso», nasce dall'insoddisfazione di restare entro il paradigma lirico. Questa insoddisfazione non è una petizione di principio: non dico che il paradigma lirico sia storicamente esaurito in assoluto; dico che, da un certo momento in poi, per me è diventato insoddisfacente e troppo stretto.

E qui ritorniamo alla risposta di prima: l'innovazione e la rottura nascono da necessità, non da un programma aprioristico. È in questo senso che ho abbandonato il verso.

Va però precisato che non si tratta di un abbandono assoluto. In libri recenti, come *Il rumore è il messaggio* (2023), sono ritornato al verso, anche se in un libro estremamente composito dal punto di vista delle forme. E in un libro prossimo, che uscirà per la casa editrice Le Lettere, si tratta quasi esclusivamente di versi: addirittura alcuni testi sono nuovamente riconducibili al paradigma lirico.

Tuttavia, soprattutto a partire dall'esperienza di *Prosa in prosa*, cioè proprio di Prati, l'esigenza era quella di allontanarmi il più possibile dal paradigma lirico. Prati è un cantiere aperto da quasi diciotto anni: iniziato nel 2007 con un

primo libro per La Camera Verde, proseguito nel 2009 con il collettivo *Prosa in prosa*, e giunto quest'anno (2025) a *Prati (Extended Version)*, che raccoglie tutti i *Prati* scritti in precedenza più dei testi nuovi.

In questo contesto, la prosa si è configurata come luogo di attrazione particolare. Ma la prosa non è un genere: è piuttosto un *terreno potenziale*, dove i lavori di ibridazione tra generi sono più facilmente realizzabili. Per cui, se parlo di ibridazione tra generi, in libri come *Prati* o anche in altri, non mi inserisco nella tradizione della prosa lirica.

Se invece prendiamo *Commiato da Andromeda*, il discorso cambia: è un libro particolare, un prosimetro, che per certi versi rimane interno al paradigma lirico, anche se, secondo me, lo fa esplodere.

Quello che posso dire è che, tendenzialmente, la mia scrittura in prosa dialoga senz'altro con il verso, senz'altro con la narrativa, ma non si accontenta né di rimanere nella tradizione della prosa lirica, né di andare verso una narratività più conforme e tipica.

Lei ha raccontato di essersi avvicinato al romanzo con estrema cautela, dopo aver sperimentato diverse forme ibride. A proposito di *Parigi è un desiderio* (2016), Fabio Moliterni ha rilevato come lei abbia cercato di trasgredire gli imperativi di mercato, opponendosi alla linearità della trama e allo storytelling convenzionale, e come «di quelle prose atipiche perché non liriche né narrative, Inglese mantenga e trasferisca nelle strutture codificate del romanzo la stessa attitudine sperimentale e anti-normativa, torcendo il collo agli imperativi più efficienti del consumo culturale, quali la necessità rassicurante della trama leggibile, il racconto lineare dei fatti, il feticcio dello storytelling». Eppure, poco fa lei stesso ha osservato come oggi il romanzo, proprio in virtù della sua centralità editoriale e commerciale, si presenti come genere «più sicuro», neutralizzato e prudente, mentre è la poesia, marginalizzata, a costituire lo spazio di libertà e sperimentazione. Non è allora paradossale che proprio il romanzo, il genere più sorvegliato e statico, divenga per lei il terreno della sperimentazione più radicale?

Credo che i generi possiedano, in qualche modo, una loro logica. Nella loro struttura sovraindividuale e storica, come cristallizzazione di un sistema di forme, registri di lingua, tematiche eccetera, c'è una straordinaria intelligenza collettiva che si deposita nei generi.

Per quanto riguarda il romanzo, mi sono reso conto che alcune cose che mi premeva dire non riuscivo a dirle in versi, né nella forma delle prose che solitamente utilizzo, che sono in genere prose brevi, microfinzioni. Queste prose, certo, possono assumere talvolta un'andatura affine al racconto novecentesco, con una parentela con il racconto fantastico, penso per esempio a Cortázar, che per me resta un riferimento importante. Tuttavia, anche in questi casi, alcune mie ossessioni e alcuni miei temi d'interesse non riuscivano a trovare piena soddisfazione in quelle forme.

Ho scelto allora il romanzo perché quello che volevo dire non riuscivo a esprimerlo se non in questa forma. Ma il romanzo significa in realtà molte cose, soprattutto se lo si considera nella sua eredità storica, in particolare quella novecentesca. Ribadisco qui la mia fiducia nel romanzo: nel corso del Novecento è stato una delle forme simboliche più sperimentali e ibride. Quello che accade oggi, invece, è una sorta di negazione di tutte le sue potenzialità. Del romanzo si è mantenuta solo una superficie estremamente ristretta, legata all'intreccio, ai temi di attualità, a significazioni ben trasmissibili; mentre si è accantonata tutta un'altra parte del lavoro romanzesco.

In *Parigi è un desiderio* non mi sono illuso, certo, di rinnovare la scrittura romanzesca in senso assoluto; ho però cercato di riportarla almeno all'altezza di un certo tipo di audacia formale che il romanzo aveva conosciuto in passato. Più in generale, per me il romanzo resta strettamente legato a una visione umoristica del mondo e della realtà, una visione deformante, che rifiuta di rinchiudere il reale in forme troppo rassicuranti, o di ridurlo alla linearità di intrecci altrettanto rassicuranti.

Nel caso specifico di *Parigi è un desiderio*, questo principio si è tradotto in una scelta stilistica precisa; la struttura della frase che ho utilizzato è quella della frase a cascata: estremamente percussiva, articolata, lunga, e in genere assolutamente bandita dalle norme editoriali del romanzo facilmente consumabile e leggibile.

Lei ha affermato: «L'unica censura che potrebbe avere senso, in scritture come la mia, sarebbe quella che mi spingesse a ricercare, pur nel mio genere minore, una qualche forma di consenso. [...] Ho già perso il 98% dell'uditorio, del pubblico potenziale, perché mai lottare per tenersi buono quel 2% rimanente? [...] Certo, poi mi pento. Poi piagnucolo nel

mio angolo perché mi è rimasto lo 0,2% dei lettori potenziali. Ma sono lacrime di cocodrillo. Mentre tendevo l'arco, me la godevo un casino». In queste parole si intrecciano la fierezza di chi rivendica la libertà assoluta della poesia, proprio perché priva di pubblico, e l'ironia amara di chi si riconosce confinato in una marginalità estrema. Colpisce, in questo senso, il commento di Gabriele Frasca che, presentando *Prati (Extended Version)*, ha detto di vederla «più felice da quando ha abbandonato la poesia», leggendo nel passaggio alla prosa non tanto un fallimento nei confronti del verso, quanto piuttosto il sentimento di «non sentirsi all'altezza». Come tiene insieme, nel suo percorso, da un lato la fierezza di praticare un genere «impossibile» come la poesia, dall'altro la percezione che la sua piena felicità creativa si sia manifestata altrove, nella prosa?

Come scrittore, mi sono «formato» dentro questo genere, la poesia, che viene spesso definita marginale, per ragioni puramente quantitative (numeri di vendite). Mi permetta una precisazione: lei dice che la poesia non ha pubblico, ma in realtà un pubblico lo ha, anche se ridotto. È solo nella logica capitalista, in cui tutto deve essere quantitativo e di larga scala, che il piccolo numero diventa un problema, quasi un peccato. Ma il piccolo numero, in sé, non ha nulla di problematico.

Ricordo, mi scusi la digressione, un documentario su Amy Winehouse. Uno dei suoi primi manager raccontava che, nella fase iniziale della sua carriera legata al jazz, il pubblico dei concerti era costituito da ottanta persone, quelle che potevano entrare in una sala jazz. Quelle ottanta persone non erano affatto un problema: chi fa jazz, salvo eccezioni nei grandi festival, si muove ovunque nel mondo con un pubblico di quella dimensione. Il discorso cambiò quando i manager decisero che, poiché il personaggio era estremamente versatile, si poteva costruire un prodotto capace di raggiungere un pubblico molto più ampio. Questo per dire che abbiamo a confronto semplicemente due modalità diverse, ciascuna con il proprio pubblico e i propri numeri. Non è che un genere sia più rilevante solo perché ha più pubblico.

Quindi, visto che la questione del margine è stata giustamente toccata più volte in questa intervista, ribadisco che io provengo dalla poesia, che per me è semplicemente un luogo in cui ho deciso, come altri, di prendermi una serie di libertà, di andare al di fuori di una certa concezione dominante di scrittura. In

poesia c'era la possibilità di farlo: lì si incontrava un pubblico sufficientemente curioso e aperto, lì gli editori erano interessati anche a questo tipo di esperimenti, lì si è creata una rete che permetteva a questi testi di funzionare. Detto questo, la sua osservazione è giusta: chi come me pratica questo genere sperimenta costantemente un'oscillazione. Da un lato c'è la fierezza di difendere una forma che esiste, che è stata costruita con pazienza nel tempo, e di cui ci si sente testimoni. Dall'altro c'è la frustrazione di sapere che quella forma viene accolta, riconosciuta, produce piacere, ma soltanto in un numero limitato di persone. Secondo me, però, questa è una condizione cronica di tutta l'arte che non rinuncia ai rischi dell'innovazione e della sperimentazione.

E questa frustrazione non riguarda solo l'artista marginale o più libero: possiamo trovarla anche riflessa nei grandi artisti di successo. Mi viene in mente il caso di Claude François, cantante francese degli anni '60 e '70. Aveva tutto: vendite enormi, soldi, un'azienda che funzionava perfettamente. Eppure, rimaneva costantemente frustrato dal fatto di non essere considerato criticamente come Brassens, un cantautore con un pubblico ben più limitato ma molto stimato dalla critica. È, per me, un gioco di specchi che ritroviamo in tutte le arti occidentali, a partire da un certo momento in poi.

Lei ha raccontato che *Il rumore è il messaggio* (2023) nacque dall'invito dell'editore Daniele Poletti, che le propose un programma tematico e figurativo, più che da un impulso improvviso. È interessante questo scarto rispetto al mito romantico della scrittura come epifania: la poesia che si annuncia in treno o nella notte insonne, e, insieme, l'ambiguità del gesto: da un lato, non è una commissione vera e propria; ma dall'altro rischia di sembrare un adeguamento a una linea editoriale, quasi a tradire una presunta sorgiva autenticità. Nel suo caso, quanto spazio occupa davvero l'impulso e quanto invece il lavoro consapevole, i vincoli, le commissioni esterne o interiori? In altri termini: la scrittura esplode come urgenza, oppure procede come un cantiere che avanza per accumulo, rigore e pazienza? E quale posto resta oggi al poeta: ha ancora senso pensare la poesia come illuminazione istantanea, o piuttosto come laboratorio critico che raccoglie e rimonta i detriti sonori del presente per restituire loro nuova leggibilità?

Rettifico prima di tutto la formula «progetto tematico e figurativo», perché non si tratta di questo, è troppo rispetto a quello che mi interessava dire. L'idea di lavorare con Daniele Poletti come editore nasce dalla mia esigenza di sperimentare determinate soluzioni, di spingere fino alle estreme conseguenze alcune ricerche formali e figurative, che sarebbe stato difficile proporre a un altro editore di poesia. In questo senso, Diaforia, la casa editrice di Poletti, non rappresenta un codice o un modello di una certa poesia: la sua caratteristica straordinaria è di aver raccolto nel tempo una serie di eccezioni, che non fanno canone, non creano una scuola, non impongono un modello. Questo mi ha dato la possibilità di pensare che con lui avrei potuto portare avanti un progetto che per me stesso rappresentava una sfida, un'incognita, una ricerca spinta al di fuori di territori già frequentati.

Sapevo anche che, di fronte a un progetto anomalo, Poletti mi avrebbe affiancato non solo sul piano editoriale in senso stretto, ma anche su quello materiale: l'aspetto grafico o il formato del libro. Ed è un aspetto fondamentale, che spesso viene trascurato. Si tende a pensare che il libro di poesia giunga in una forma trasparente, cristallina, quasi scorporata, come se fosse il prodotto puro del poeta. Ma non è così. Che cosa significa «forma scorporata»? Significa credere che la poesia, in quanto testo, trovi da sé automaticamente un corpo in modo lineare e logico. Invece il corpo della poesia è un corpo tipografico: dipende dalla taglia, ovvero dalla misura delle pagine, dalla presenza o assenza dei bianchi, cioè dal tipo di impaginazione, dalla scelta dei caratteri, dall'organizzazione grafica complessiva. Tutti questi elementi sono estremamente materiali, e la poesia concreta del Novecento li ha messi in evidenza in maniera radicale.

Ecco perché un editore come Poletti, che ha fatto della sua attenzione alle eccezioni una cifra, è in grado di accogliere un progetto poetico con la flessibilità, la competenza e l'inventiva necessarie perché quel progetto possa trovare il corpo editoriale più adeguato. Per questo dico che la questione non è stabilire se un libro nasca da un'ispirazione improvvisa o da un progetto sistematico: il punto è riconoscere che l'autore non scrive mai nel vuoto pneumatico. Ogni libro ha una storia, dei margini, una materialità. E su questi margini e su questa materialità, il vero maestro è l'editore. Nel mio caso, con Poletti non si è trattato di una commissione tematica o formale, ma di un dialogo costante e concreto intorno al problema decisivo del corpo editoriale.

Passando all'altra parte della sua domanda, cito nuovamente Francis Ponge,

che a un certo punto dice di vedersi più come scienziato che come poeta, cioè come qualcuno che porta avanti un lavoro in laboratorio, per prove, errori, rettifiche. E io penso che, nelle frasi che lei ha espresso nella sua domanda, si formuli in modo molto preciso quella che è anche la mia percezione delle cose. È un'idea che apparteneva a Ponge: avere un cantiere aperto, in cui i testi si definiscono attraverso una serie di mosse, di procedimenti successivi, di correzioni, utilizzando anche materiali extraletterari a seconda dei casi. Questo implica una certa temporalità, una certa pazienza, una certa sistematicità di azione. Ma non significa che si escludano dei momenti di esplosione, di energia, di felicità della scrittura. Sono, come dire, due ritmi, due temporalità che si intrecciano nel lavoro poetico.

Se c'è un aspetto in cui mi riconosco poco, invece, è l'idea del libro di poesia come raccolta di epifanie: momenti isolati in cui il dettato poetico irrompe improvvisamente e si esaurisce in quell'attimo. Non è così che concepisco la scrittura. Per me un libro come *Prati* è costruito interamente sull'idea di serialità; *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato* (2013) si fonda anch'esso su una forma di serialità, in quel caso determinata dalla struttura epistolare di cui leggiamo soltanto una parte, cioè le lettere inviate dall'emittente; *La grande anitra* (2013), infine, presuppone un'architettura complessa, per certi versi quasi narrativa.

Per me, dunque, la singolarità, l'emergenza, la felicità dell'energia di scrittura non sono escluse, ma nascono sempre all'interno di un cantiere, di progetti che deviano, avanzano a tastoncini, si autocorreggono, talvolta falliscono.

In *Commiato da Andromeda* (2011) il mito classico non si configura come un'attualizzazione lineare, ma come figura deformata, attraversata da contaminazioni pop e da un'«analisi spietata dell'io». Penso, ad esempio, al modo in cui Perseo viene descritto come un «giovane killer», o accostato a figure contemporanee come Flash Gordon o Yves Klein, in una miscela che smitizza l'eroe antico e lo reinventa. È questo allora il destino del mito nella contemporaneità? Perché possa continuare a parlarci, deve necessariamente essere filtrato attraverso il linguaggio del pop, deformato e riscritto, ibridato con immagini della cultura di massa? E in che misura questa operazione, che destabilizza l'allegoria classica, diventa anche uno strumento per un'autobiografia più indiretta, che riflette sulla fragilità

dell'io lirico e sulla sua incapacità di sostenere il ruolo dell'eroe?

Sì, per me l'unica possibilità di riattualizzare il mito, di coglierne e far vibrare ancora oggi la sua forza, che è innanzitutto una forza esegetica in senso lato, cioè la capacità delle figure mitiche di includere e interpretare la realtà umana nei suoi diversi aspetti, consiste proprio nell'avvicinarlo a ciò che è non-mito. Si tratta quindi di operare un processo inverso rispetto al funzionamento originario del mito nell'antichità. Allora il mito risultava tanto più funzionante quanto più instaurava una distanza; noi invece, in quanto società democratica e laica, che guarda il mondo attraverso il paradigma scientifico, se vogliamo conservare il mito, e non ridurlo a mero arabesco estetico, dobbiamo per forza avvicinarlo alla nostra esperienza, e dunque in parte anche decostruirlo. È proprio in questo lavoro di decostruzione che emergono energie nuove e forti, anche sul piano esegetico.

Nel mio caso specifico, in *Commiato da Andromeda*, questo passaggio è avvenuto attraverso un doppio filtro, o se vogliamo un doppio schermo: da un lato il mito greco, dall'altro la pittura rinascimentale che già aveva rielaborato quel mito secoli dopo, riattualizzandolo a sua volta. Il quadro di Piero di Cosimo può infatti essere considerato non solo come una rappresentazione figurativa, ma anche come una traduzione rinascimentale del mito antico, un suo avvicinamento e una sua reinvenzione.

Accanto a questo, oltre alla questione dell'io lirico e della figura eroica, c'era per me anche una dimensione più prosastica e specifica: il libro racconta in fondo la storia di una coppia eterosessuale, ma lo fa concentrandosi non sulla narrazione dell'intera vicenda, bensì sui minuti immediatamente successivi all'esplosione, quando il rapporto si è spezzato. Uno dei punti cruciali era allora mostrare come il personaggio maschile, che inizialmente si era attribuito un ruolo eroico all'interno della coppia, in realtà perdesse progressivamente tutte le prerogative che pensava di possedere. L'intero libro è un'explorazione del fallimento di quell'ipotesi esistenziale, di quella distribuzione di ruoli che la coppia si era data e che si rivela insostenibile: la figura maschile si mostra ben lontana dall'essere eroica, e anzi si svuota delle funzioni che pretendeva di incarnare.

Così, parallelamente allo smantellamento dell'io lirico, centrifugato dalla prosa irruente, spostato e dislocato dal centro del discorso, si produce anche una

decostruzione della figura maschile, della sua presunta forza eroica.

Ho avuto l'impressione, leggendo, che l'io lirico si identificasse non solo con Perseo ma anche con la figura del mostro.

Sì, assolutamente. Il mostro, infatti, è per eccellenza un essere ibrido, di duplice natura, e in questo senso diventa una sorta di metafora della prosa che invade la pagina rispetto alla poesia. La poesia di *Commiato da Andromeda* è molto composta, asciutta, levigata, quasi compatta come la corazza di Perseo; ma viene costantemente lambita da un magma in prosa disordinato con una sintassi quasi impossibile.